
GABRIELLA GAVAGNIN

**DE PASCOLI A
MARIA ANTÒNIA SALVÀ:
AFINITATS I INFLUÈNCIES***

Maria Antònia Salvà ha estat la traductora més important de la poesia de Giovanni Pascoli al català, tant per la quantitat de poemes traduïts com per l'extraordinària qualitat de les seves versions, segons han posat en evidència estudis recents (Gavagnin 2000 i 2009; Edo 2007). I també ho ha estat pel caràcter pioner de la seva tasca en el marc de la península Ibèrica: si la recepció castellana de Pascoli haurà d'esperar fins a després de la guerra, Salvà va començar a traduir-lo encara en vida del poeta italià, el 1911, a partir dels llibres *Myricae* i *Odi e inni* que li van fer a mà Costa i Llobera i Miquel Ferrà. Els testimonis epistolars són més que explícits sobre el paper determinant que van tenir, a l'hora d'impulsar-la cap a aquest autor, els intel·lectuals que l'envoltaven i, en general, l'italianisme, tan arrelat, de l'escola poètica mallorquina. Tanmateix, la dedicació perllongada i constant que li va consagrar s'explica sobretot perquè Salvà devia trobar en Pascoli punts de contacte evidents amb la seva pròpia poesia. El fet és que, avui dia, com a lectors de l'un i de l'altra podem copsar clarament una àmplia zona d'afinitats entre tots dos que, amb un exercici de literatura comparada, intentarem de ressenyar, de manera significativa més que no pas exhaustiva. Val a dir, però, que, considerant que la seva llarga freqüentació del poeta italià va coincidir amb els anys de maduració del seu discurs poètic i el fet que per a Salvà la traducció funciona com un veritable aprenentatge estilístic, és lògic que la seva poesia quedi exposada, si més

(*) Aquest treball s'emmarca en el projecte: «Intercambios entre sistemas literarios: mediación y mediadores desde la literatura catalana (s. xx)» (FFI 2008-02987).

no potencialment, a fenòmens d'osmosi i de recepció en relació amb la de Pascoli. Per tant, és legítim postular que no sempre ens trobem davant de simples convergències cap a horitzons comuns i que és possible rastrejar-hi influències concretes.¹ Ara bé, no sempre és fàcil esbrinar fins a quin punt s'acaben les afinitats i comencen les influències. I més encara si no disposem, com passa en aquest cas, d'una edició crítica que aporti claredat en la cronologia i l'evolució dels textos. Pensem que Salvà aboca en *Espigues en flor*, publicat el 1926, una feina que s'havia anat descabdellant al llarg de tres dècades i que caldria resseguir a la llum dels manuscrits. A falta de tot això, les hipòtesis que aquí plantejarem, amb la prudència que escau en aquests casos, es basen exclusivament en raons internes al text.

Les afinitats, força nombroses, que es poden detectar en les seves obres poètiques no se ceneixen pas a qüestions marginals, sinó que afecten aspectes essencials. El més palès és la presència tant escenogràfica com temàtica de la vida humil i modesta del camp, del paisatge rural com a expressió de la quotidianitat de la vida camperola, de la feina pagesa, de la intimitat familiar. Més enllà de la diversa vinculació biogràfica i ideològica amb la realitat pagesa, l'escenari plasmat és sotmès, tant en Pascoli com en Salvà, a una percepció visual i auditiva que, al marge de tot impressionisme naïf, l'explora i l'interroga a la recerca del misteri amagat, dels somnis perduts, d'una emoció inesperada, del dolor arrelat o de la petita joia consolatòria, alhora que és construït i formalitzat poèticament a partir de temes, figures i motius procedents de la tradició literària, com ha posat en evidència la crítica a propòsit de Pascoli (Nava 1978). És paradigmàtic, en aquest sentit, un poema molt celebrat com *L'assiolo*, en què els ressons d'impressions paisatgístiques procedents d'apunts personals del poeta es van barrejant amb una densa xarxa de repeses literàries que es refereixen tant a l'ocell com a la il·luminació lunar (Garboli 2002: I, 1228-1233).

La predilecció pel medi rural té, a més a més, conseqüències de relleu des del punt de vista lingüístic. Una de les principals novetats del llenguatge pascolià és la incorporació d'un ventall amplíssim de termes que pertanyen a determinats registres científics i sectorials, especialment dels àmbits de la botànica i de la zoologia, termes usats en primer lloc amb un sentit referencial, per anomenar coses i accions amb

1. Cal dir que ja Miquel Ferrà, al pròleg que li va escriure per a *El retorn* dins l'edició d'Editorial Moll que reunia tota la seva obra, no va passar per alt el parentiu amb la poesia de Pascoli: «Si quelcom d'aquest llibre ens fa pensar en el Mistral de les *Memòries*, quelcom també ens hi evoca una altra bona amista de l'autora: Giovanni Pascoli, les traduccions del qual per Maria-Antònia Salvà ja voldríem veure impreses» (Salvà 1981b: 12).

exactitud, amb propietat lèxica. Pascoli no se ceneix al repertori tradicional de la lírica bucòlica, sinó que introdueix una allau de paraules inusuals en el llenguatge poètic per denotar els *realia* humils que omplen els seus poemes. El mateix passa en la poesia de Salvà, la qual recorre al llenguatge especialitzat del camp, moltes vegades marcat en sentit local com també en Pascoli (Poggi Salani 2003; Stussi 2009), i ho fa amb consciència estilística, amb propietat lingüística i de manera consistent, fins al punt de fer servir sovint en posició final de vers mots denotatius d'una fauna i flora molt variada o bé de referents típics de la vida pagesa. Anàlisis lèxiques sistemàtiques del llenguatge poètic català de la Renaixença ençà podrien segurament posar en evidència quin és l'abast de l'aportació que fa Salvà en aquest terreny i fins a quin punt contribueix a renovar el repertori tradicional de combinacions de rimes. A tall d'exemple, es poden llegir les dues estrofes següents, procedents d'*Espigues en flor*, respectivament de *Pol·ls venturats* i de *Temps de metles*,² on trobem mots que designen espais de les masies (*quintana*, *clasta*, *llenyer*), animals (*milana*, *geneta*, *esparver*) o mesures de capacitat tradicionals (*querns*, *barcella*):

I la lloca, tota ufana,
els mena per la quintana,
per la clasta pel llenyer;
i si afina la milana,
la geneta o l'esparver,

Les figues ja van a querns
i les metles a barcella:
cada collita novella
resta fredor als hiverns.

En la mateixa direcció, l'aprofitament de lèxic específic genera rimes com *murtons/ aubons* (*Tardor*), *llorigueres/cadernerres* (*Del pla*), *roter/claper/esparver*, *sivinal/eguinal/marina* (*El poema de l'Allapassa*), a *Espigues en flor*; *calabruix/moradux* (*Aquelles tempestats*), *atzabeja/sedeja* (*Temps d'eixut*), *peònia/celidònia* (*La celidònia*), *espigolera/esponera* (*La humil tradició*), a *El retorn*;³ *encinglerat/espadat* (*Llogaret de Galilea*) *brucl/buc* (*L'abella*), a *Cel d'horabaixa* (cito de Salvà 1981c); *xerevel·lol/buscarel·lo* (*Simils*), *garberes/quarteres*, *copinyes/vinyes*, *cup/xarup/aljub* (*Calendari pagès*), a *Lluneta del pagès* (cito de Salvà 1981d).

2. Totes les citacions d'*Espigues en flor* procedeixen de Salvà (1981a).

3. Totes les citacions d'*El retorn* procedeixen de Salvà (1981b).

Sense abandonar del tot l'àmbit terminològic, es pot destacar una altra analogia: la preferència per un determinat tipus de fauna. Si la presència d'ocells, de tantes espècies diferents d'ocells, evocats amb precisió i coneixement de causa, assoleix en Pascoli una dimensió inusitada, també és remarcable en el cas de l'imaginari poètic de Salvà, que dona cabuda a *oronelles, valzies, rossinyols, passarells, puputs, corbs, milanes, rupits, estornells, caderneres, juies d'hivernada, tortres, tords, coloms, capseriganyes, cogullades, sebel·lins, esparvers, ulls de bou o buscarets*. Com ho és també, en l'un i en l'altra, el protagonisme reservat a la varietat d'insectes: *abelles, libèl·lules, papallons, aranyes, cigales, grills, llagostes d'ala vermella, cucs de seda*. Als uns i als altres, tots dos els assignen habitualment una funció simbòlica; Pascoli ho fa de manera més al·lusiva, Salvà, en canvi, més sovint mitjançant la identificació explícita del jo poètic.

Un altre element important que agermana els dos poetes és la recerca experimental d'una musicalitat del vers molt marcada i enriquida amb efectes fonosimbòlics. L'aposta pascoliana és potser més radical i complexa, ja que recorre amb insistència al llenguatge onomatopèic, fins i tot creat *ad hoc*, cosa que Salvà no arriba a fer, ja que s'estima més pouar del patrimoni de la tradició oral, incorporant, per exemple, estrofes populars, refranys, frases fetes o cantarelles.⁴ Tanmateix, la sensibilitat pels valors sonors del vers és pregona també en la poeta mallorquina. Pel que fa a aquest aspecte, alguns estudis ja clàssics de la bibliografia pascoliana han il·lustrat tècniques i implicacions (Contini 1993; Mengaldo 1981; Beccaria 1984), mentre que la poesia de Salvà necessita encara un estudi sistemàtic que posi en relleu l'abast de certs recursos estilístics. Em limitaré a assenyalar un parell d'exemples. Un poema com *Libèl·lula*, del recull *El retorn*, sobre el qual ja va cridar l'atenció Joan Triadú (1996: 24-25), aprofita clarament els jocs lingüístics en el doble nivell del significat i del significat:

Flor viva de l'aire,
libèl·lula atzur
volares rondaire
per sobre del mur.

Tota esgarripança,
tota il·lusió,
son blau d'alegrança
llançant a baldó,

4. La presència de la cultura popular en la poesia de Salvà ha estat subratllada moltes vegades per la crítica. Estudis recents (Sbert 2008; Perelló 2009) han analitzat amb detall també aspectes lingüístics.

la meravellera
s'emmeravellà;
mes tu, l'encisera,
fugies enllà.

Tot el poema està construït a partir d'un seguit d'al·literacions de líquides i de sons labials fricatus que, per una banda, evoquen els sons del nom de l'insecte que dona títol al poema, i, per l'altra, subratllen amb un efecte fonosimbòlic el so del seu vol i de la seva fuga, que és alhora projecció del desig de llibertat i d'expansió del jo poètic. L'altre exemple, que, amb la mateixa estratègia, apunta cap a efectes totalment oposats, és el poema, extret del mateix llibre, *D'un cactus*:

Com rèptil monstruós de pell clapada,
d'entranya llefiscosa, era ajocat
al seu recó bevent la solellada.
De sobte, sa malícia desvetllada,
enrevisclant-se va esquerdar el test.
Enllà de l'hort, que se'n perdé el quest,
dalt una paret seca fou llançat,
i al cap de temps, damunt les pedres dures,
furgant per les llivanyes i juntures,
trobí el vell drac encara aferrissat.

A diferència de la fluïdesa que regia el poema anterior, aquí el so dels versos és dominat per l'aspror, per l'entortolligament dels sons consonàntics que, assolint una tematicitat fònica, tradueixen l'aspecte i el moviment de la planta monstruosa. Cadenes fòniques marcades per la successió de palatals (*d'entranya llefiscosa, llivanyes*) i per la duresa de les consonants fins i tot en cinc de les deu rimes (*-at, -est*) culminen en l'escena central del poema, quan el cactus, aparentment mort, trenca, en un acte de sobtada vitalitat, el test, com si d'un ou es tractés: «enrevisclant-se va esquerdar el test» és un vers que sembla espetegar gràcies als nexes amb nasals i als de sibilant més oclusiva. D'aquesta refinada habilitat per expressar de manera fonosimbòlica «la ferotge i inesperada capacitat de supervivència» del cactus i de la dona escriptora, Maria-Mercè Marçal, a qui es deu aquesta interpretació feminista del text (Marçal 2004: 87),⁵ en

5. En la mateixa línia, també s'hi ha referit Lluïsa Julià (2007) considerant-lo com l'expressió més plenament assolida de l'àrida bellesa de la natura. Tot insistint en la lectura de Marçal, Font (2009) també interpreta *Libèl·lula* des de la perspectiva dels estudis de gènere.

devia ser perfectament conscient, ja que, a l'hora de revisitar el poema en homenatge a l'autora, va potenciar-ne precisament aquestes característiques fonètiques (Marçal 1996).

Pel que fa als aspectes relatius a l'oïda, cal assenyalar paral·lelismes significatius, ara ja no en l'àmbit de les sensacions auditives suscitades pel poema, sinó en el que Fausto Curi anomena a propòsit de Pascoli l'«udito fattuale» (1988: 69), és a dir, esdeveniments acústics que afecten el contingut més que no pas l'àmbit de l'expressió. Els sorolls, siguin crits, veus, cants, remors, i siguin sentits de manera subjectiva o impersonal, tenen un protagonisme extraordinari en els poemes de Pascoli. També a la poesia de Salvà se'n pot trobar un mostrar prou variat, i potser en alguns casos ja no es tracta de meres convergències. Sobta, per exemple, l'extraordinària proximitat entre la cloenda del poema *Alba*, de *Myrica*, que Salvà va traduir el 1921 a la revista *Correu de les lletres*, i la d'*El cant del llaurador* d'*Espigues en flor*, marcades totes dues per la focalització del cant del segador que s'escampa lluny pels camps. En Pascoli, l'aparició del cant acompanya l'arribada del dia:

[...] e fu
giorno: un giorno di pace e lavoro,
che l'uomo mieteva il suo grano
e per tutto nel cielo sonoro
saliva un cantare lontano.

En Salvà, el cant, protagonista de tot el poema, es va allunyant al final en la mesura en què desvetlla en el jo poètic unes associacions mentals que el porten lluny del present, cap als records del passat i cap als somnis del futur:

D'esperances i records
sembla fondre l'harmonia.
Mon cor escolta, i somnia
sos ideals jamai morts.

Llavors, d'un ram de dolçor
sent tombar la pluja blana,
que a poc-poc se perd, llunyana,
amb el cant del llaurador.

Sigui com vulgui, en tots dos casos, el recurs del so llunyà, que s'enlaira envaint tot l'escenari o que es dispersa sortint lentament de l'escena, serveix per donar a la situació un caràcter indeterminat, per deixar-la en suspensió, amb l'efecte d'una dolça evasió. Sembla legítim postular, en aquest cas, que ens trobem davant d'una possible

influència. Encara més si pensem que, en les mateixes estrofes, podríem llegir un ressò de l'oxímoron que marca, ja en el títol, una de les primeres poesies de *Myrica: Speranze e memorie*. La dialèctica és important en la poesia pascoliana (Debenedetti 1994: 49-78), i ho és també en la de Salvà, que fa, de la memòria de la vida viscuda, el primer motor de l'escriptura poètica. «Amb plaenta remembrança / he tornat als primers fulls / de ma vida que s'avança»: així comença el poema liminar d'*Espigues en flor*. Circumstàncies també biogràfiques, és a dir, el fet que les obres de creació són dutes a terme en edat madura, forneixen la justificació o el pretext per interpretar la poesia com a instrument per recordar un passat ja perdut, per rescatar-ne somnis i emocions, il·lusions esfumades. Més enllà de la genèrica afinitat temàtica, i al marge del fet que l'oposició en Salvà es resol en una síntesi harmònica mentre que en la poesia pascoliana els dos pols queden substancialment bipartits, cal remarcar que, amb una petita variació lèxica, el vers «D'esperances i records» reescriu, fet i fet, la mateixa parella antitètica. Ara bé, les dades extratextuals desencoratgen qualsevol hipòtesi de dependència dels dos poemes. *El cant del llaurador*, inclòs ja a l'aplec *Poesies* (Salvà 1910),⁶ és publicat per primer cop el gener de 1904 a la revista *Catalunya* (ara consultable en versió digital al portal d'Arca: <<http://www.bnc.cat/digital/arca/index.html>>) amb algunes variants respecte a la versió d'*Espigues en flor* que afecten també les estrofes citades, però no pas la substància dels paral·lelismes amb Pascoli:

D'esperances y recorts
aquest cant fon l'harmonía,
y en ella lo cor destría
sos ideals, jamay morts.

Llavòrs, d'un ram de dolsor
sent al cor la pluja blana
qu'a poc-poc se pert, llunyana,
com el cant del llaurador.

De tot plegat podem extreure dues possibles conclusions: o bé hem d'atribuir les analogies a coincidències i a possibles fonts comunes o bé considerem les relacions textuals com un indici per desplaçar el primer contacte que Salvà va tenir amb les obres de Pascoli ben bé set anys enrere respecte a la data que marca la carta de Miquel Ferrà a Salvà del 7 de juny de 1911 (Gayà 1998). Si és cert que el testimoni epistolar

6. Sobre la gènesi de *Poesies*, vegeu l'interessant estudi de Margalida Tomàs (1996).

ens permet fixar amb seguretat un terme *post quem*, per contrapartida, sabem que Miquel Costa sí que ja llegia Pascoli a principis de juliol de 1910 (Edo 2002: 9), per la qual cosa és plausible que també la poeta mallorquina hagués fullejat *Myricae* en aquelles dates, però ja no ho és gaire que ho fes tants anys abans.

Si el conjunt d'aspectes que hem anat apuntant fins ara al capdavant no implica cap relació de dependència i es pot explicar per una afinitat de circumstàncies vitals i d'interessos poètics, hi ha casos en què la presència tangible de reminiscències pascolianes és avalada pel segur coneixement previ dels textos de Pascoli afectats. Una imatge que apareix diverses vegades a l'obra del poeta italià és la del fum que surt de les masies. Per limitar-nos als reculls que Salvà segurament havia llegit abans dels anys vint, citarem els versos de *Il ritorno* del llibre *Odi e inni*: «e i casolari, / da cui s'alzava, sfaccendando, il fumo» (Pascoli 1967), i sobretot els de *Myricae*,⁷ d'un dels poemes que Salvà va traduir el 1926 per a l'*Almanac de les lletres* de Mallorca, *Dialogo*, versió que aquí transcrivim:

Fischia un grecale gelido, che rade:
copre un tendone i monti solitari:
a notte il vento rugge, urla: poi cade.

E tutto è bianco e tacito al mattino:
nuovo: e dai bianchi e muti casolari
il fumo sbalza, qua e là turchino.
(v. 21-26)

Xiula un gregal de gel, qui pela i talla:
els cims de boira grisa són velats:
de nit el vent udola: després calla.

I tot és blanc i mut el dematí:
tot nou: i dels casals muts i nevats
s'enlaira el fum blavós, d'un blau turquí.
(Gavagnin 2001: 189-191)

Fonts clàssiques (Homer i Virgili) i postromàntiques (Aleardi) haurien inspirat Pascoli, segons la crítica (Pascoli 1978: 121, n.), per a aquesta imatge que, d'altra banda, pertany al paisatge rural i, per tant, a l'experiència visual de qui viu al camp. No ens sorprèn pas, és clar, que sigui present també en Salvà. I més d'un cop. Aquí ens interessa, però, comentar-ne una que apareix a *L'aigua del coster*, un poema d'*Espigues en flor*:

A mos peus en calma blana
dorm el vilatge indolent:
s'és post el sol; la campana
calla, i sembla mort el vent.

7. Salvà va aconseguir un exemplar dels *Canti di Castelvocchio* molt més tard, cap al 1940, quan treballava en el volum de traduccions pascolianes que no es va arribar a publicar a causa de la censura (Edo 2002). Totes les citacions de *Myricae* procedeixen de Pascoli (1978).

Entre motes d'herba-sana
s'escorre una aigua plaent,
remorosa... A l'aire plana
una pau d'enyorament.

—Sols de beure't, aigua fresca,
m'apar que tot reflorésca,
el silenci es fa perfum—

Té cada llar de la vila
un fumerol que s'enfila...
Cada casa encén un llum.

El fum de les cases puja damunt d'un paisatge no nevat, com és el de Pascoli, però també mut; no matutí, sinó crepuscular, és a dir, en un moment també de trànsit. La immobilitat inicial serveix per ressaltar els moviments lents i dolços cap als quals és orientada la nostra atenció, l'aigua que s'escorre abans i el fum que s'expandeix després, accions que representen la represa de la vida en un escenari ensopit, estancat. És remarcable la varietat de percepcions sensibles que s'hi van acumulant: auditives, visuals i olfactives, potenciades per la sinestèsia «el silenci es fa perfum». El ritme és alentit i la poesia flueix cap a una atmosfera de suspensió final, marcada pels tres punts.

Fet i fet, tenim la impressió que Salvà recuperi, a més de la imatge, alguns elements del context, concretament la insistència pascoliana en el contrast entre silenci i immobilitat de la vila, asserenada després de la bufera de neu nocturna, i l'amabilitat d'aquest fum que surt alegre de les cases (*turquí*, no gris), símbol d'un retorn a la quotidianitat després de l'adversitat superada. És més, aquella referència de Salvà a l'estrofa inicial al vent que *sembla mort* gairebé fa pensar en una seva precedent presència, com al poema de Pascoli.

Arribats en aquest punt, però, es planteja una altra qüestió. Aquesta mateixa imatge de les cases que treuen fum té diversos precedents en la tradició poètica catalana, alguns en textos importants que Salvà coneixia amb certesa. Em refereixo a textos de Costa i Llobera, de Carner i de Guerau de Liost. I si parem esment en els versos en què apareix, podem individuar-hi cada vegada petits detalls que Salvà incorpora en el poema. A les *Horacianes* de Costa, i concretament a la que és dedicada a Virgili, llegim «mentre'l sol declina / y munta'l fum de les humils cabanes» (Costa 1906). Salvà hi podia trobar el nexa entre la posta del sol i el fum que puja. De Carner, en canvi, que fa servir repetidament el motiu —a *Bella terra, bella gent*: «el fumarol del mas»

(1918: 113) i sobretot a *L'inútil ofrena*: «un fumerol que el vent destria» (1924: 68), «el fumerol de la vesprada» (1924: 87), «i el fumerol que minva» (1924: 93)—, en deriva probablement la tria del terme *fumerol* respecte al més comú *fum*. Finalment, respecte a la formalització poètica que en fa Guerau de Liost a *Selvatana amor* (1920: 23):

Un xic de posta s'esfumà tot d'una.
Un núvol resta coronat de llum.

De cada casa, com un raig de lluna,
munta, blavis, un rajolí de fum.

ressalta tant la similitud entre l'estructura textual i sintàctica com la reminiscència de la rima en -um (*llum* / *fum-perfum* / *llum*).

Això no treu pas que els versos de Pascoli fossin vius en la memòria literària recent de la poeta, ja que en va publicar la traducció el mateix any en què va aparèixer *Espigues en flor*. I qui tradueix com acostumava a fer-ho Salvà, dubtant, rellegint, corregint, revisant, no pot no guardar impresos en la memòria els versos traduïts. Ara bé, el més plausible és postular una pluralitat de fonts, que actuen de manera concomitant i que l'escriptora assimila i reelabora a partir del seu horitzó poètic personal.

Si en el cas que acabem de veure podem parlar de la fusió de materials de procedència diversa que conflueixen en una mateixa imatge, també és possible resseguir, a la inversa, la reelaboració en direccions diverses d'una mateixa imatge pascoliana en diferents poemes de l'obra de la mallorquina. Un motiu recurrent en Pascoli és el de la finestra, que delimita de manera variable els espais, segons es col·loca el punt de vista del jo poètic: quan el subjecte que observa se situa a l'exterior, la finestra sol emmarcar uns ambients interiors envoltats de misteri i inquietuds; en el cas contrari, els exteriors solen ser espais il·limitats i inspiradors de somnis. Concretament, prendrem en consideració una d'aquestes múltiples representacions del motiu, la que articula el conjunt de madrigals que formen la secció *Finestra illuminata* de *Myricae*. Els poemes es presenten com un seguit de quadres, en cada un dels quals es van fent hipòtesis sobre qui podria ser el protagonista d'aquesta *tranche de vie* que el subjecte poètic, des de la foscor del carrer, s'imagina desenvolupant-se en aquell escenari que brilla a mitjanit. Ens interessa sobretot el primer d'aquests madrigals, *Mezzanotte*, un poema que sintàcticament continua en el següent amb un encavalcament de poema a poema. Maria Antònia Salvà va traduir-los tots dos el 1920:

I. Mezzanotte

Otto... nove... anche un tocco: e lenta scorre
l'ora; ed un altro... un altro. Uggiola un cane.
Un chiù singhiozza da non so qual torre.

È mezzanotte. Un doppio suon di pesta
s'ode, che passa. C'è per vie lontane
un rotolio di carri che s'arresta

di colpo. Tutto è chiuso, senza forme,
senza colori, senza vita. Brilla,
sola nel mezzo alla città che dorme,
una finestra, come una pupilla

II. Un gatto nero

aperta. [...]

I. Mitja nit

Vuit, nou, encara un toc; lenta s'escorre
l'hora; i un altre, un altre; udola un ca,
plora un mussol, no sé de quina torre.

És mitja nit. Un doble so perdura...
Petjar d'un hom que passa; més enllà,
un rodolar de carro que s'atura

de cop. Tot és tancat; tot sense vida,
sens forma, sens color... I s'esbadella
sola, entremig de la ciutat dormida,
una finestra com una parpella

II. Un gat negre

oberta. [...] (Gavagnin 2001: 184-186)

I ara fixem-nos en la poesia *Finestra antiga*, que pertany al recull *Lluneta del pagès* (citem de Salvà 1981c):

Oh, finestra llavorada,
finestra plena de sol,
que medites, oblidada,
baix de l'antiga volada
d'un carrer mut i tot sol.
Les hores emperesides
se deturen condormides,
besant ton ram beneït;
apar que enyores les vides
que han volat a l'infinit.
Finestra pels temps colrada,
del sol la claror daurada
te dóna el suau encís
d'una mística tonada
que vingués del paradís.
Calma i silenci al defora.
Crits de valzia llunyans...
Calma i silenci a tothora
dins ta cambra que s'enflora
d'humils testets casolans,
que amb ullades infantines
— al raig de sol que és entrat, —
baden com parpelles fines

lliris-joncs i caputxines
de senzilla austeritat.

En primer lloc, hem de destacar que també Salvà enfoca la finestra des de fora i la converteix en protagonista de la situació. Una finestra igualment il·luminada, però, en antítesi amb la de Pascoli, ho és des de l'exterior: és el sol que la fa lluminosa i paradisiaca. No comentaré amb detall aquesta qüestió que ens allunyaria del tema, per la qual cosa em limito a apuntar de pas que l'oposició solaritat/nocturnitat afecta no tan sols aquest poema, sinó que es pot generalitzar a tot el seu univers poètic i és reflex d'una distància significativa que separa la perspectiva ideològica dels dos poetes.⁸ Parem esment, mentrestant, en els que són trets comuns. Crida força l'atenció, crec, el paral·lelisme entre el conjunt d'elements aptes per determinar el clímax:

- a) el ritme alentit de l'escena: *lenta scorre l'ora — Les hores emperesides;*
- b) l'oïda factual: *Un chiù singhiozza da non so quale torre — Crits de valzia llunyans...*;
- c) el silenci, la solitud, l'absència d'elements vitals: *Tutto è chiuso, senza forme, / senza colori, senza vita. — d'un carrer mut i tot sol. [...] apar que enyores les vides / que han volat a l'infinit.*

Tanmateix, hi ha una metàfora prou rellevant en el poema de Pascoli, la metàfora de la finestra-ull («una finestra, come una pupilla / aperta»), que devia agradar especialment a Maria Antònia, ja que no només la reelabora en aquest poema, sinó que ja l'havia recuperada anteriorment en un altre poema d'*Espigues en flor*. Aquí la metàfora apareix dislocada de la finestra a les flors, les quals assumeixen un valor metonímic i representen la vida que neix, com ho subratlla el paral·lelisme amb les mirades d'infant, aquella vida que la finestra enyorava i que el sol li restitueix. La tria lèxica, que es decanta per *parpella* com ja havia fet a la traducció adoptant-la en lloc del mot *pupil·la* de l'original, contribueix a segellar el lligam entre els dos textos. L'altre poema a què feiem referència és *El present*, en què la finestra de casa fa d'*alter ego* del jo poètic, perquè la finestra (subjecte sintàctic) observa el món, observa la vida

8. Edo, que ha analitzat com les conviccions ideològiques i religioses de Salvà la duen a intervenir en determinats aspectes dels textos de Pascoli a l'hora de traduir-los, ha observat que a les versions hi ha «una maggiore presenza della luce (*llum, clar, lluir*) a scapito del cromatismo in generale e del colore nero in particolare» (Edo 2007: 575).

variada i modesta que es va desenvolupant davant seu, i n'aprecia la bellesa, la joia i les sorpreses que ens reserva, mentre que el jo poètic perd el temps albirant l'horitzó llunyà i esperant en va coses que no arriben mai. Aquesta finestra, a través d'una personalització, és comparada a l'ull d'una llebre. A la primera estrofa es diu:

Frec a frec de la teulada
del vell casal aclucat,
ma finestra hi és badada
en vetla, com l'ull daurat
d'una gran llebre ajaçada.

És impossible que Salvà no tingués present en la seva memòria literària la imatge que fa, respectivament, d'*explicit* i d'*incipit* dels primers dos madrigals de *Finestra illuminata*. L'encavalcament, inusual, no passa desapercebut. A més a més, la traducció, publicada per primer cop el 1920 a *La Veu de Catalunya*, va tornar a aparèixer, revisada, el 1935 a *La Revista*. Era allà, desada al calaix i disponible per a una nova circulació. Ara bé, tot i que Salvà havia pogut inspirar-se en Pascoli a l'hora de construir el seu poema a partir d'aquesta metàfora, és innegable que no es limita pas a una represa literal, a una neutra importació de materials, sinó que sotmet la imatge a una important reelaboració, a una reescriptura original que, en primer lloc, l'amplifica i la insereix en un joc de contrastos. És de destacar, en aquest sentit, la doble oposició entre *aclucat/badada* i *aclucat/en vetla*, des del moment que *aclucar*, aquí aplicat a *casal*, es fa servir habitualment en relació amb els ulls. I, en segon lloc, l'enriqueix afegint-hi un altre símil, derivat de la cultura popular, segons la qual qui dorm amb un ull obert dorm com les llebres, les quals per por no baixen mai la guàrdia. Ens trobem així davant un paradigmàtic trenat entre suggestions literàries i experiència oral, que Salvà aprofita amb eficàcia.

Al capdavant, podem considerar aquesta multiplicitat de fonts una constant en la manera com entren els ressons de Pascoli en la poesia de Maria Antònia Salvà, una constant que ens ensenya fins a quin punt era capaç d'assimilar i d'integrar múltiples sol·licitacions, escrites i orals, de la tradició pròpia i de la forana, al servei del seu discurs poètic. La inspiració de partida resulta habitualment molt refeta fins a engendrar imatges, situacions, associacions substancialment independents, que no tan sols són aptes per confluïr en nous contextos, sinó que es configuren amb una nova personalitat fins a diluir o dissoldre la presència d'altres textos en rastres làbils.

GABRIELLA GAVAGNIN
Universitat de Barcelona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BECCARIA, G. L. (1984) «Polivalenza e dissolvenza nel linguaggio poetico pascoliano», dins *Giovanni Pascoli poesia e poetica. Atti del Convegno di Studi Pascoliani San Mauro 1-2-3 aprile 1982*, Rimini, Maggioli, pp. 57-73.
- CARNER, J. (1918) *Bella terra, bella gent*, Barcelona, s.n.
- (1924) *L'inútil ofrena*, Barcelona, Editorial Catalana.
- CONTINI, G. (1993) «Il linguaggio di Pascoli» (1955), dins *Varianti e altra linguistica*, Turí, Einaudi, pp. 219-245.
- COSTA, M. (1906) *Horacianes. Poesies de Miquel Costa y Llobera*, Barcelona, Il·lustració Catalana.
- CURI, F. (1988) «Vedere e udire», dins *Testi ed esegesi pascoliana. Atti del Convegno di Studi pascoliani San Mauro Pascoli. 23-24 maggio 1987*, Bolònia, Clueb, pp. 57-74.
- DEBENEDETTI, G. (1994) *Giovanni Pascoli: la rivoluzione inconsapevole. Quaderni inediti*, Milà, Garzanti.
- EDO, M. (2002) «Prefaci», dins G. Pascoli, *Poesies*, selecció i traducció de M. A. Salvà, Cabrera de Mar, Galerada, pp. 9-31.
- (2007) «Maria Antònia Salvà traduttrice di Pascoli: ritmo e autocensura», dins M.N. Muñiz Muñiz, U. Bedogni i L. Calvo Valdivieso (eds.), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1330-1939). Atti del Primo Convegno Internazionale Universitat de Barcelona (13-16 aprile 2005)*, Florència, Franco Cesati Editore, 2007, pp. 571-580.
- GAYÀ, M., ed. (1998) *Epistolari de Miquel Ferrà a Maria Antònia Salvà*, Mallorca, Moll.
- FONT, M. (2009) «“L'encís resta ocult de tan subtil?”: l'expressió d'un jo líric poeta, dona i amant, en el retorn de Maria Antònia Salvà», dins Julià, ed. (2009), pp. 177-188.
- GARBOLI, C. (2002) «Introduzione e commento», dins G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, Milà, Mondadori, 2 vols.
- GAVAGNIN, G. (2000) «Le versioni pascoliane di Maria Antònia Salvà: un approccio storico e un'indagine formale», *Quaderns d'italià*, 4/5, pp. 145-161.
- (2001) *De Leopardi a Ungaretti. Un segle de poesia italiana en les versions catalanes de poetes-traductors*, Barcelona, Proa.
- (2009) «Salvà traductora de l'italià: passió i ofici», dins Julià, ed. (2009), pp. 68-90.
- GUERAU DE LIOST (1920) *Selvatana amor*, Barcelona, Gustau Gili.
- JULIÀ, LL., ed. (1996) *Lectures de Maria-Antònia Salvà*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- (1998) «L'àrida bellesa en la poesia de Maria-Antònia Salvà», dins À. Carabí & M. Segarra (eds.), *Belleza escrita en femenino*, Barcelona, Centre Dona i Literatura (en suport informàtic).
- ed. (2009) *Escriure sense context. Jornades d'estudi de Maria Antònia Salvà (Palma-Llucmajor, 25 d'abril de 2008)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MARÇAL, M.-M. (1996) «Furgant per les llivanyes i juntures», dins Julià, ed. (1996), p. 14.
- (2004) «Maria-Antònia Salvà, l'arrel de les paraules», *Avui*, 1995. [Ara dins *Sota el signe del drac*, a cura de Mercè Ibarz, Barcelona, Proa, pp. 87-89.]
- MENGALDO, P. L. (1975) «Introduzione», dins G. Pascoli, *Myricae*, Milà, Rizzoli, 1981, pp. 5-70.
- NAVA, G. (1978) «Introduzione», dins G. Pascoli (1977), pp. 13-67.
- PASCOLI, G. (1977) *Odi e inni*, Milano, Mondadori.
- (1978) *Myricae*, a cura de Giuseppe Nava, Roma, Salerno.
- PERELLÓ, F. (2009) «Els referents populars en l'obra poètica de Maria Antònia Salvà», dins Julià, ed. (2009), pp. 121-140.
- POGGI SALANI, T. (2003) «Le parole del Pascoli: tra lingua e dialetto», dins G. Cerboni Baiardi, A. Oldcorn i T. Mattioli (eds.) *Seconda lettura pascoliana urbinata*, Ancona, Il lavoro editoriale, pp. 171-187.
- SALVÀ, M. A. (1910) *Poesies*, Palma de Mallorca, Estampa de les filles d'en Joan Colomar.
- (1981a) *Espigues en flor*, pròleg de Josep Carner, Palma, Editorial Moll (Col·lecció «Obres de Maria Antònia Salvà», 1). [1948, 1ª ed.]
- (1981b) *El retorn*, pròleg de Miquel Ferrà, Palma, Editorial Moll (Col·lecció «Obres de Maria Antònia Salvà», 3). [1948, 1ª ed.]
- (1981c) *Cel d'horabaixa*, Palma, Editorial Moll (Col·lecció «Obres de Maria Antònia Salvà», 4). [1948, 1ª ed.]
- (1981d) *Lluneta del pagès*, Palma, Editorial Moll (Col·lecció «Obres de Maria Antònia Salvà», 5). [1952, 1ª ed.]
- SBERT, M. (2008) *La fusió de cultura popular i poesia a l'obra de Maria Antònia Salvà*, Llucmajor, Ajuntament de Llucmajor (Col·lecció «Papers de l'Allapassa», 13).
- STUSSI, A. (2009) «Schede ed esegesi linguistica pascoliana», *Lingua e stile*, XLIV, 2, juny, pp. 69-96.
- TOMÀS, M. (1996) «“Poesies” 1910», dins Julià, ed. (1996), pp. 125-162.
- TRIADÚ, J. (1996) «Notes de retorn a Maria-Antònia Salvà», dins Julià, ed. (1996), pp. 22-28.